Violin Concerto in D major, Op. 61

- □□

정보

개요
곡명: Violin Concerto in D major, Op. 61
작곡가: Ludwig van Beethoven (1770–1827)
작곡 시기: 1806년 11–12월; 1807년 출판 준비 중 개정
초연: 1806년 12월 23일, 빈 Theater an der Wien, Franz Clement 독주
장르: 바이올린 협주곡

IMSLP: Violin Concerto (Beethoven, Ludwig van)

Wikipedia: Violin Concerto (Beethoven)

Beethoven의 Violin Concerto in D major, Op. 61은 바이올린 독주와 관현악을 위한 세 악장 협주곡이다 . 악장 순서는 I. Allegro ma non troppo, II. Larghetto, III. Rondo. Allegro이며, 느린 악장과 피날레는 끊지 않고 이어진다.

출판 정보와 자료

작품은 빈의 바이올리니스트 Franz Clement를 위해 쓰였지만, 출판본의 헌정자는 Beethoven의 친구 Stephan von Breuning이다. 초연을 위한 작곡 계기와 인쇄본의 헌정을 혼동해서는 안 된다. 자필 총보에는
초연 무렵의 음악과 이후 손질한 독주부가 함께 남아 있다. 공연 때 Clement가 켰을 바이올린 파트와 오늘날 흔히 연주하는 파트가 완전히 같지 않은 이유다.

출판에 사용된 Joseph Klumpar의 필사 총보에는 Beethoven의 교정이 들어 있다. 자필 총보, 이 출판용 필사본, 빈 초판은 서로 어긋나는 부분도 있어서 어느 한 문서만을 아무 의문 없는 ‘최종본 ’으로 읽기 어렵다. Clive Brown의 Breitkopf & Härtel 판은 이 자료들을 나란히 검토하고, 원전의 표기를 살린 독주 파트와
역사적 연주 관행을 반영한 실용 파트를 따로 제공한다. Jonathan Del Mar의 Bärenreiter 판은 Beethoven이 손본 출판용 필사본에 더 큰 무게를 둔다. 두 판의 차이는 편집자의 취향만이 아니라, 서로 다른 시점의 작곡가 손길을 어떻게 판단하느냐에서 생긴다.

피아노 협주곡으로 바꾼 Op. 61a도 Beethoven 자신의 작업이다. 빈의 피아노판은 1808년 8월 광고됐지만 , 바이올린판을 인쇄물에서 확실히 언급한 가장 이른 사례는 1809년 4월이다. 그 언급일이 곧 바이올린판의
발행일이라는 뜻은 아니다. London의 Muzio Clementi 판은 1810년 8월 무렵 나왔다. 이렇게 연주와 개정, 피아노판 제작, 두 도시의 인쇄가 겹쳐 진행되었기에 이 협주곡에는 단일한 완성 날짜보다 자료 사이의 순서를 밝히는 일이 중요하다.

소요 시간

대체로 42–47분. 첫 악장의 기본 빠르기와 카덴차의 종류에 따라 달라진다. Larghetto와 피날레 사이에는 휴식이 없다.

I. Allegro ma non troppo: 약 21–25분
II. Larghetto: 약 8–11분
III. Rondo. Allegro: 약 9–11분

편성

독주: Violino principale 1
목관: Flute 1, Oboes 2, Clarinets in A 2, Bassoons 2
금관: Horns 2, Trumpets 2
타악: Timpani
현악: Violins I/II, Violas, Violoncellos, Double Basses

플루트가 한 대인 비교적 투명한 편성이다. 느린 악장에서는 플루트, 트럼펫, 팀파니가 쉬어 소리가 한층 얇아진다.

시작의 팀파니가 남기는 질문

작품은 독주 바이올린이나 관현악의 웅장한 합주로 출발하지 않는다. 팀파니가 여리게 두드리는 짧고 고른 박동 뒤에 목관악기의 노래가 시작된다. 처음에는 반주에 가까워 보이는 이 박동이 다른 악기와 화음으로 옮겨 가며 첫 악장 전체에 흔적을 남긴다. 1악장 카덴차에서 팀파니를 다시 불러들이는 연주도 있다. 그때 서두의 조용한 신호는 거대한 악장 끝에서 독주자와 맞서는 목소리가 된다.

이 협주곡의 규모는 바이올린의 화려한 기교만으로 설명되지 않는다. 첫 악장에는 긴 관현악 제시부가 있고, 독주 바이올린은 곧바로 주인공을 선언하기보다 이미 흐르기 시작한 음악 속에 들어온다. 2악장은 독주의
음량을 더 낮추어 목관 ·현악과 가까이 놓고, 피날레는 바이올린이 꺼낸 춤 리듬을 합주가 번갈아 받는다. 세 악장의 다른 성격을 묶는 것은 독주가 관현악을 압도할지, 안에서 대화할지를 끊임없이 새로 정하는 과정이다.

I. Allegro ma non troppo — 긴 관현악의 말 뒤에 오는 독주

팀파니의 도입에 이어 오보에와 다른 목관이 D장조의 첫 선율을 펼친다. 관현악은 하나의 주제만 제시하고
물러나지 않는다. 노래하는 선율과 반복 음형, 조성의 변화가 충분히 자리를 잡은 다음에야 바이올린이 높은 음역으로 진입한다. 첫 독주를 크고 결연하게 내세우면 관현악의 긴 준비가 승리를 위한 전주처럼 들리지만, 악보의 여린 셈여림을 살리면 이미 진행 중인 대화에 새 음색이 끼어드는 순간이 된다.

바이올린은 목관이 말한 선율을 그대로 되풀이하지 않는다. 긴 음을 가느다란 선으로 잇거나 선율을 장식하고, 높고 낮은 음역을 오가며 관현악의 소재를 다른 성격으로 비춘다. 팀파니의 박동도 관현악과 독주 주위에 여러 모습으로 되돌아온다 . 전개가 길어질수록 곡은 독주의 기교와 큰 형식의 균형을 함께 요구한다. 화려한

패시지가 있어도, 그 사이에 목관이 응답하는 공간을 잃으면 첫 악장의 폭이 단순한 장황함으로 바뀌기 쉽다.

재현부 뒤 카덴차는 이 긴 흐름을 잠시 한 연주자에게 맡긴다. 어떤 카덴차를 고르느냐에 따라 앞에서 들은 음악을 되짚는 방식이 달라진다. 독주 바이올린의 중음과 음계로 악장 전체를 요약할 수도 있고, Op. 61a에 근거한 판처럼 팀파니를 참여시켜 처음의 박동을 카덴차 내부로 가져올 수도 있다. 뒤의 선택에서는 카덴차가 단순한 기교 전시를 넘어 악장의 시작과 끝을 연결하는 장면이 된다.

*Allegro ma non troppo*의 '빠르되 지나치지 않게'는 하나의 고정 속도가 아니다. Czerny가 피아노판에 연결해 적은 4분음표 126, Joachim의 120, 20세기 전반 녹음들의 서로 다른 속도는 기본 박동의 폭을 보여 준다. 같은 속도로 출발해도 단조로 기울어지는 구간이나 카덴차 앞에서 시간을 어떻게 쓰느냐에 따라 악장의 비례가 달라진다. 숫자는 역사적 선택을 비교할 단서이지 작곡가의 유일한 정답은 아니다.

II. Larghetto — 희미해진 관현악 안의 바이올린

G장조의 느린 악장에서는 약음기를 단 현악기의 부드러운 선율 위로 호른과 목관이 조용히 색을 보탠다. 플루트와 트럼펫, 팀파니가 빠진 편성은 첫 악장의 팽팽한 박동을 걷어 낸다. 바이올린은 주제를 큰 소리로 차지하기보다 주변을 맴돌며 장식하고, 이미 들린 음을 다른 높이에서 길게 잇는다. 독주의 미세한 표정과 내성 악기의 짧은 응답을 들을 수 있어야 악장 전체의 정적도 살아난다.

*Larghetto*를 단지 매우 느린 휴식으로 연주하면 선율은 길어지지만 악기 사이의 문답은 흐려질 수 있다. 그렇다고 빠르기만 올려 흐름을 만드는 것도 해답은 아니다. 바이올린이 남기는 여백을 관현악이 어떻게 받는지, 작은 음량 속에서 각각의 구절이 어디로 향하는지가 더 중요하다. Patricia Kopatchinskaja는 자신의 해석을 설명하며 이 악장의 매우 여린 셈여림과 목관·현악의 균형을 강조한다. 그의 견해는 악보를 소리로 구현하는 한 선택이지, 유일하게 허용된 연주법은 아니다.

마지막에는 독주 바이올린의 연결구가 조용한 종결을 붙잡아 피날레 쪽으로 방향을 튼다. 느린 악장의 끝을 길게 감상할 틈 없이 다음 리듬이 등장하는 전환은, 두 악장을 별개 소품이 아니라 하나의 호흡으로 듣게 한다.

III. Rondo. Allegro — 혼자 꺼낸 춤이 함께 움직일 때

피날레에서는 독주 바이올린이 경쾌한 론도 주제를 먼저 제시한다. 관현악이 이를 받아 되풀이하고, 사이사이 다른 음악이 끼어들면서 같은 주제가 돌아올 때마다 듣는 자리가 조금씩 달라진다. 앞 악장들에서 기다리거나 조용히 스며들던 독주자가 이번에는 춤을 시작한다. 그러나 합주는 반주에 머물지 않는다. 바순이 선율을 앞세우고 바이올린이 답하는 부분에서는 누가 주인공인지 잠시 바뀐다.

D단조로 거칠어지는 대목은 밝은 론도의 표면을 흔든다. 후반에 주제가 낯선 A♭장조와 낮은 음량으로 돌아오면, 이미 익숙해진 춤도 잠시 멀리서 들리는 듯하다. 다시 D장조로 방향을 잡아 종결할 때의 힘은 이 어긋남을 통과했기에 커진다. 리듬의 기민함을 살리면서도 바순과 바이올린의 문답, 조용한 귀환을 분리해 들려주는 것이 피날레의 관건이다.

Clement의 무대에서 Joachim의 무대까지
1806년 12월 23일 초연은 Clement의 긴 음악회 가운데 한 순서였다. 자필 총보의 촉박한 수정과 후대 회고 때문에 그가 작품을 거의 연습하지 못한 채 연주했다는 이야기가 널리 퍼졌다. 다만 ‘당일 전곡을 초견했다 ’는 말까지 동시대 기록으로 확정할 수는 없다. 1807년 1월의 평도 초연을 한마디로 실패라 하지 않았다. 청중은 아름다운 대목과 Clement의 연주에 호응했고, 평자는 음악의 연결과 반복에 의문을 제기했다. 연주자의
성공과 작품의 구조에 대한 유보가 동시에 남은 셈이다.

Clement가 바이올린을 거꾸로 들고 한 줄로만 연주하는 묘기를 보인 것도 실제 공연 전단에 적혀 있다. 하지만 그 순서는 협주곡 악장 사이가 아니라 음악회 2부의 독립 항목이었다 . 악보가 늦게 와서 악장 사이에 즉흥적인 항의로 끼워 넣었다는 이야기는 공연 순서와 맞지 않는다.

이후 작품은 곧장 정전으로 굳어지지는 않았다. 그렇다고 완전히 잊혔다가 어느 날 발견된 것도 아니다. Clement가 다시 연주했고, Baillot와 Vieuxtemps도 1844년 이전에 이 협주곡을 무대에 올렸다. 전환점으로 자주 거론되는 것은 1844년 5월 London 공연이다. 열두 살 Joseph Joachim이 Mendelssohn의 지휘 아래 협연했고, 직접 마련한 카덴차로 큰 호응을 얻었다. 그를 ‘최초의 재발견자 ’라 부르기보다 , 작품을 다음 세대 바이올리니스트의 핵심 레퍼토리로 정착시키는 데 결정적이었던 연주자로 보는 편이 정확하다.

카덴차: 원곡에 없는 것과 다른 판본에 남은 것

Beethoven이 원래 바이올린 협주곡을 위해 쓴 자필 카덴차는 현존하지 않는다. 이것은 그가 전혀 카덴차를
쓰지 않았다는 증거가 아니다. 바이올리니스트들은 오래전부터 자신이나 다른 연주자가 만든 카덴차를 골랐다 . Ferdinand David, Joachim, Fritz Kreisler의 카덴차는 각기 다른 연주 전통에 속하며, ‘Joachim의 카덴차 ’ 조차 한 번 쓴 불변의 텍스트가 아니라 여러 시기의 형태가 전한다.

Beethoven의 카덴차 자필이 확실히 남아 있는 작품은 피아노로 편곡한 Op. 61a다. 첫 악장 카덴차에는
별도의 팀파니 성부가 붙어 있다. 바이올린용 카덴차에 팀파니가 나온다고 해서 곧바로 Beethoven이 원래 바이올린판을 그렇게 적었다는 뜻은 아니다. Wolfgang Schneiderhan은 피아노판의 카덴차와 연결구를
바이올린 연주에 맞게 옮겼고, Faust와 Kopatchinskaja는 그 재료를 각자의 방식으로 다시 구성했다. 피아노가 낼 수 있는 화음과 바이올린의 선율선을 어떻게 바꿀지, 팀파니의 재등장을 얼마나 두드러지게
할지는 전사자와 연주자가 새로 결정해야 한다.

이 계보를 알면 카덴차는 ‘누가 더 화려한가 ’를 겨루는 추가 장식이 아니게 된다. 원곡의 빈자리를 19세기 바이올린 전통으로 채울 수도, Beethoven의 다른 판본을 원천 삼아 팀파니의 첫 박동을 되돌릴 수도 있다. 두 길은 모두 자료에 닿아 있지만 같은 역사적 주장으로 묶을 수는 없다.

악보에서 연주로 옮길 때

Clement의 시대에 독주자는 오늘날처럼 악장 대부분을 독주만 하고 지휘자를 바라보는 위치에만 있지 않았다 . 초판의 Solo와 Tutti 표기, 독주 파트에 남은 합주 관련 음표는 독주자가 큰 합주에도 참여하고 관현악을
이끌던 관행을 생각하게 한다. Del Mar가 현대판 독주 파트에 투티 선율을 작은 음표로 실은 것도 이런 자료를 반영한 것이다. 다만 이것으로 1806년 공연에서 Clement가 어느 마디를 실제로 함께 켰는지까지 확정할 수는 없다.

독주부의 슬러와 보잉도 악보마다 같은 밀도로 정해져 있지 않다. Brown판이 원전 파트와 역사적 관행을
제안한 파트를 분리한 이유는 편집자의 제안과 Beethoven의 표기를 독자가 구분할 수 있게 하려는 데 있다. Clement가 즐겼다고 전해지는 높은 음역의 가느다란 소리, 악보의 여린 진입, 목관과 번갈아 말하는 순간은 독주를 관현악 앞에 세우는 대신 그 안에 놓을 여지를 보여 준다. 그러나 이러한 특징을 모든 구절에 하나의 규칙처럼 적용하면 음악의 크고 작은 대비도 사라진다.

세 녹음에서 듣는 서로 다른 결정

Jascha Heifetz, NBC Symphony Orchestra, Arturo Toscanini (1940): 첫 악장의 기본
박동이 비교적 빠른 역사적 사례다. 유려한 독주선과 앞으로 나가는 관현악을 들으며 ‘장대한
협주곡은 반드시 느려야 한다 ’는 선입견을 점검할 수 있다. 녹음의 음질은 오늘날의 기준과 다르므로
세부 음색보다 전체 진행의 비례를 비교하는 편이 유익하다.
Wolfgang Schneiderhan, Berliner Philharmoniker, Eugen Jochum (1962): Schneiderhan이 Op. 61a의 자필 카덴차를 바이올린용으로 옮긴 계보를 들을 수 있다. 카덴차의 팀파니가 첫 악장 도입과 맺는 관계에 귀를 기울일 만하다. 이는 Beethoven이 직접 남긴 바이올린
카덴차의 연주가 아니라 피아노판 자료의 전사다.
Isabelle Faust, Orchestra Mozart, Claudio Abbado (2012): Faust 역시 피아노판의
아이디어를 활용하지만 Schneiderhan의 전사를 답습하지 않는다. 유연한 바이올린 선율과 목관의
응답, 투명한 관현악 안에서 독주가 어디까지 앞으로 나오는지를 비교할 수 있다. The Guardian의 음반평도 이런 협업을 연주의 특징으로 짚었다.

세 연주는 빠르기와 카덴차에서 서로 다르게 답하지만 어느 하나가 원래의 초연을 복원했다고 단정하지 않는다. 협주곡을 깊게 듣는 길은 선택의 차이를 지우는 데 있지 않다. 첫 팀파니의 조용한 박동이 긴 악장 끝에서 어떤 모습으로 돌아오는지 , 바이올린의 말이 다른 악기들의 말과 어떻게 만나는지를 따라가면 이 작품의 크기가 드러난다.

주요 자료

Beethoven-Haus, 작품 데이터베이스 : 작곡 ·개정 시기, 초연과 헌정.

Clive Brown, Breitkopf & Härtel PB 5353 서문: 초연, 판본, 출판과 연주 전승.

Clive Brown, PB 5353 비평 주석: 주요 자료의 마디별 차이.

Breitkopf & Härtel, PB 5353 출판사 목록: 현행 판본의 편성 ·소요 시간과 두 독주 파트.

Jonathan Del Mar, Bärenreiter판 해설: 출판용 필사본과 독주자의 합주 참여.

Robin Stowell 편, Beethoven: Violin Concerto, 연주사: Clement의 음악회와 초기 수용.

Steven Zohn, Joachim 초기 카덴차 연구: 1844년 공연과 카덴차 원고.

Beethoven-Haus, Op. 61a 자필 카덴차: 피아노판의 팀파니 포함 카덴차.

Henle, Schneiderhan 카덴차판 HN 136: 피아노판 자필과 바이올린 전사의 구분.

Boston Symphony Orchestra, 작품 해설: 편성, 소요 시간과 악장별 설명.

Patricia Kopatchinskaja, 연주자의 해석: 낮은 셈여림과 관현악의 관계를 논한 직접 자료.

BR-KLASSIK, Isabelle Faust 인터뷰: Clement의 음색과 팀파니 동기에 관한 연주자의 관점.

- *The Guardian*, Faust/Abbado □□□ : □□□ □□□□□ □□□□□ □□ □□ .